



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2011

---

## **Der Wille zum Exzess. Über die Filme von Nicholas Ray**

Binotto, Johannes

Abstract: «Das Kino, das ist Nicholas Ray», schrieb Jean-Luc Godard 1958 in den Cahiers du cinéma – ein Urteil ebenso absolut wie nichtssagend. Zu oft wurde es kolportiert, als dass es mittlerweile noch mehr sein könnte als eine gut klingende Phrase. Indes hatte Godard ein Jahr zuvor, in seiner Kritik zu Rays Zigeunerfilm Hot Blood, ungleich genauer beschrieben, worin der exemplarische Status dieses Filmemachers bestehe: Er erzähle ausschliesslich Geschichten, die in keinem anderen Medium als dem des Films funktionieren.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-53726>

Journal Article

Accepted Version

Originally published at:

Binotto, Johannes (2011). Der Wille zum Exzess. Über die Filme von Nicholas Ray. Filmpodium: Das Programmheft, 2011(Aug-Sep):13-15.

# Der Wille zum Exzess

## Über die Filme von Nicholas Ray.



erschienen in: *Filmpodium-Programmzeitschrift* (16. August – 22. September 2011) S. 13-15.

«Das Kino, das ist Nicholas Ray», schrieb Jean-Luc Godard 1958 in den *Cahiers du cinéma* – ein Urteil ebenso absolut wie nichtssagend. Zu oft wurde es kolportiert, als dass es mittlerweile noch mehr sein könnte als eine gut klingende Phrase. Indes hatte Godard ein Jahr zuvor, in seiner Kritik zu Rays Zigeunerfilm *Hot Blood*, ungleich genauer beschrieben, worin der exemplarische Status dieses Filmemachers bestehe: Er erzähle ausschliesslich Geschichten, die in keinem anderen Medium als dem des Films funktionieren. In der Tat: Wer könnte sich etwa eine Bühnenadaptation von *Johnny Guitar* vorstellen? Selbst für einen Groschenroman wäre die Handlung zu löchrig. Auf der Leinwand aber wird die hanebüchene Story um eine Saloonbesitzerin mit Desperados als Stammgästen, einem gitarrenspielenden Revolvermann als Partner und einer mordlustigen Puritanerin als Kontrahentin zum Meisterwerk. Was der Geschichte an Kohärenz und den Figuren an Psychologie abgeht, ersetzt der Film durch seine ästhetische Wucht. Er lebt von den extremen Bildern, die sich im Gedächtnis der Zuschauer einbrennen. Wer kann den bizarren Anblick von Joan Crawford vergessen, die auf den Lynchmob der Bürgerwehr wartet, im weissen Kleid am Klavier sitzend, vor einer unbehauenen Felsenwand aus rostrotem Stein? Momente sind das, wie man sie höchstens aus Träumen kennt.

## **Effekte? Aber ja doch!**

Ob solcher Lust an extremen Schauwerten kann der Vorwurf der Effekthascherei nicht ausbleiben. Doch eben das ist die besondere Qualität von Nicholas Rays Filmen. Geschmackvoll und ausgewogen wollen sie gar nicht sein, sondern exaltiert und unberechenbar. Schon im Vorspann seines Debüts *They Live by Night* schneidet der Regisseur vom Close-up eines sich küssenden Liebespaares direkt zu den unsteten Flugaufnahmen eines Autos auf der Flucht und bringt damit sein Publikum ein erstes Mal aus der Fassung. Und im Jesusfilm *King of Kings* steckt die Lust am Superlativ nicht bloss im Titel, sondern zeigt sich auch in der Wahl verrückter Kamerablickwinkel. Auch die Farbe nutzt Ray nicht zur realistischen Abbildung, sondern als Zeichen: So wie Cyd Charisses rotes Abendkleid in *Party Girl* auf den stahlblauen Anzug Robert Taylors trifft, so leuchten die Warntafeln auf der nächtlichen Strasse, wo die zwei sich verlieben. Rays visuelle Metaphern faszinieren nicht durch ihre Subtilität, sondern vielmehr durch ihre schockierende, oft obszöne Deutlichkeit: In *Rebel Without a Cause* trägt der unterdrückte Vater die geblünte Kochschürze seiner Frau, und in *Party Girl* hat der impotente Liebhaber ein gelähmtes Bein. In ihrem Willen, die Möglichkeiten des Mediums bis zum Maximum auszureizen, ähneln Nicholas Rays Filme dem simulierten Weltuntergang im Planetarium von *Rebel Without a Cause*, welcher auf die erschreckten Highschool-Schüler um James Dean niederkracht. Das ist Film im rohesten Zustand: Apokalypsen aus Sound und farbigem Licht, welche die Zuschauer geradezu körperlich erschüttern. Im selben Film stellt Nicholas Ray die Kamera auf den Kopf oder jagt sie bei einem Autorennen durch die Nacht. Sein Wille zum Exzess erklärt auch Rays tiefe Liebe zum Cinemascope-Format. Und als wäre das extreme Breitbild nicht schon eindrucklich genug, füllt er es auf eigenwilligste Weise. Statt der epischen Weiten, für die das Format konzipiert wurde, filmt er damit die Enge des Alltags – mit Gewinn: In Cinemascope sieht man noch deutlicher, wie umzingelt die Figuren sind. Die Bilder sind vollgestellt mit Hindernissen, an denen sich Rays tragische Helden die Körper wund schlagen, so wie James Dean, der verzweifelt auf den Schreibtisch im Polizeirevier einprügelt. In ihrem Freiheitsdrang beschnitten durch die äusseren Verhältnisse, ähneln die Figuren jenen im Schachspiel, zu dem der Anwalt aus *Knock On Any Door* immer wieder zurückkehrt.

## **Bis zum Geht-nicht-mehr**

«Nicholas Ray gehört zu jenen, die bis zum Letzten gehen», schreibt Jacques Rivette. Das gilt fürs Formale wie fürs Inhaltliche. Der exzessive Inszenierungsstil ist nicht Selbstzweck, sondern dient immer dazu, die ausweglosen Situationen, in die seine Charaktere verstrickt sind, noch schärfer zu zeigen, bis zur Unerträglichkeit. Nicht umsonst heisst der Schlüsselfilm zu Nicholas Ray *Bigger Than Life* – ein Titel, der als Motto über dem ganzen Œuvre stehen könnte. Anhand des medikamentenabhängigen Familienvaters Ed Avery und dessen wachsenden Grössenwahns arbeitet der Film die amerikanischen Ideale der fünfziger Jahre durch, mit solcher Konsequenz, dass am Ende

nichts bleibt als Horror. Ein Rugbyspiel im Garten, sonst kitschiges Sinnbild für die Verbundenheit von Vätern und Söhnen, entpuppt sich als sadistische Quälerei; beim Abendbrot, zwischen Tischgebet und dem obligaten Glas Milch, fordert der Mann die Scheidung, schliesslich will er in seinem Puritanismus gar das eigene Kind schlachten, wie einst Abraham in der Bibel. Die heilige Kleinfamilie wird zum Schauplatz bodenloser Gewalt, dazu plärrt im Hintergrund der Fernseher. Dabei ist Ed Avery nicht nur der grausame Vollstrecker dieses amerikanischen Alptraums, er ist selber dessen Opfer. Eben noch bewundert er sich im Badezimmerspiegel als jenen eleganten Gentleman, der er gerne wäre, schon birzt der Spiegel und zeigt ihm den wahren Stand der Dinge: Der amerikanische Traum vom besseren Leben liegt in Scherben. Und von der Hoffnung, es dereinst weit zu bringen, zeugen nur noch die Plakate mit europäischen Reisezielen, die überall in der Wohnung hängen. Diese Hoffnung müssen auch die Rodeo-Reiter aus *The Lusty Men* begraben. Der Mythos vom Cowboy, der sich mit Pferd und Lasso seine autarke Existenz schafft, weicht der traurigen Desillusionierung. Der pathetische Kampf für die eigene Sache ist zum Massenentertainment degeneriert, bei dem es nur Verlierer geben kann. Von Rodeo zu Rodeo ziehend, riskieren die Reiter für ein paar Dollars vor johlendem Publikum ihre Gesundheit, und wenn sie das Geld für die eigene Ranch endlich zusammengeschuftet haben, kommen sie vom Zirkus nicht mehr los. Die Jagd nach dem Glück, der «pursuit of happiness», wie er in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung als fundamentales Bürgerrecht festgehalten wird, dreht sich sinnlos in der Endlosschleife. Im Schlussbild sieht man die Cowboys unter einem Schild aus der Arena laufen, auf dem in riesigen Lettern «Exit» prangt. Doch einen Ausweg kann es für sie nicht geben. Die Trostlosigkeit ergreift schliesslich auch die, welche sich das Ausmalen von Träumen zum Beruf gemacht haben: Auch wenn sich am Ende von *In a Lonely Place* herausstellt, dass der Hollywoodautor Dixon Steele jenen Mord, dessen man ihn verdächtigte, nicht begangen hat, so kann doch über seine Gewalttätigkeit kein Zweifel bestehen. Happy Ends gibt's nur in den Drehbüchern. Jene aber, die sie verfassen, kommen so leicht nicht davon. Der schonungslose Blick des Regisseurs nimmt auch die eigene Person nicht aus: Die Figur des in seiner Einsamkeit und Gewalttätigkeit gefangenen Drehbuchautors ist auch ein bitteres Selbstporträt. Doch paradoxerweise zeugt gerade die Radikalität, mit der Nicholas Ray in seinen Filmen die Absurdität der menschlichen Existenz durchleuchtet, von unbändiger Vitalität. Im unbedingten Willen, bis zum Letzten zu gehen, bricht sie sich Bahn, und sie zeigt sich selbst noch im Sterben, wie es Wim Wenders mit *Lightning Over Water* dokumentiert hat. Wie sagt doch der ehemalige Rodeo-Star in *The Lusty Men*: «Zehn Sekunden auf einem wilden Pferd genügen, dass es sich anfühlt wie ein ganzes Leben.» Diesen Momenten exzessiver Lebendigkeit spüren Nicholas Rays Filme nach. Mit allen nur erdenklichen Mitteln und ohne Rücksicht auf Verluste.

©Johannes Binotto